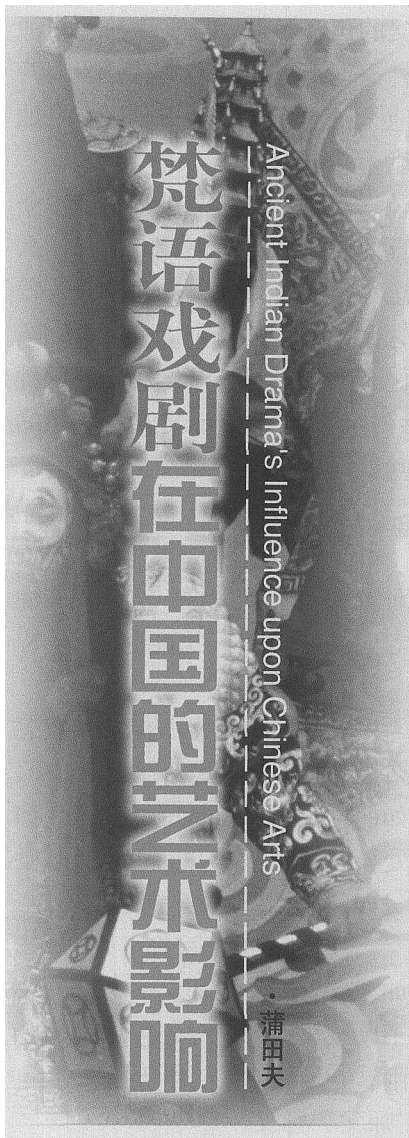


印度民族是一个非常富于表演艺术能力的民族。自古以来其歌舞和戏剧艺术就极为发达，至今不辍。公元1—5世纪，梵语戏剧即兴盛于印度。并随着当时正向东方强劲传播的佛教文化的一路东来，给中国文化也注入了新的发展成分和发展契机。在与东土的实用艺术杂糅与融合之后，催生了一种前所未有的艺术形式——唐代寺院里的俗讲。俗讲直接哺育了后来的中国戏曲，给其以深远的影响。

一、梵剧东来经历三个阶段

公元2世纪西北印度的强大政治国家是贵霜王朝迦腻色迦王所统治。此期的说一切有部佛教极为兴盛，大乘佛教的空宗也初见端倪，稍有发展。西北印度与中国经西域和今中亚的商业与文化联系正处于方兴未艾的时期。印度与中国的文化交往见于史籍的可以追溯到西汉。汉武帝时张骞通西域，带回“摩诃”“兜勒”两个曲子，教坊乐工李延年在其基础上重新创造了二十八种乐曲，在宫廷里演唱。（见汉·崔豹《古今注》“摩诃”大约就是梵语中的“Maha”对音。以后印度乐舞不断地进入中国，例如隋文帝平定五胡之后，在宫廷里设立七部乐，其中之一就是“天竺伎”。早在东晋时，天竺乐经过凉州（今甘肃武威）传入中国宫廷（见《隋书·音乐志》），而天竺佛教乐舞可能早就随着佛教的东来从民间传入了，所以南朝梁武帝才能够在佛寺设无遮大会，大奏佛乐，观赏“法乐童子伎、童子倚歌、梵呗”表演（同上所出）。在这种时代背景下，印度梵剧开



始由西域东渐。

印度梵剧应是起于婆罗门教祭祀仪典，由颂神歌曲和拟神行为逐渐演变而成为戏剧。公元纪年前后，梵剧创作方面的大家有跋娑、首陀罗迦、马鸣等，后者是佛教诗人。他著有两部长诗《佛所行赞》和《美难陀传》。梵剧在公元3—5世纪间出现了伟大的剧作家迦梨陀娑和他的名著《沙恭达罗》，从而步入鼎极时代。中国僧人法显《佛国记》里还可以寻出此期梵剧的些许踪影。

20世纪，新疆发现不少佛教

剧本，迄今已发现有三种古文字、多种写本。1911年德国梵文学者亨利·吕德斯（Heinrich Lüders）读到了吐鲁番出土的贝叶梵文卷子，其中包括三个戏剧残卷。其《舍利弗传》（Sariputrapakarna）比较完整，是一个九幕剧，描写佛陀的两个大弟子舍利弗和目犍连如何改信佛教出家的故事。卷尾注明是“金眼之子马鸣所著舍利弗世俗剧”（世俗剧是印度古典梵剧中与英雄剧相对应的一类戏剧）。另外两个剧本残卷佚名，内容同样宣传佛教，据推测也是马鸣创作的。印度本土在南北朝时候（公元五世纪）还演出《舍利弗》剧，当时去印度的宋僧法显看到过，他在《佛国记》里说，中印度“众僧大会说法。说法已，供养舍利弗塔。种种香华，通夜然（燃）灯，使彼（伎）人作《舍利弗》。”唐朝也有两个乐曲名字（《舍利弗》和《摩多楼子》，见《乐府诗集》卷七十八“杂曲歌词”）。“摩多楼子”即目犍连，应与梵剧《舍利弗传》的乐曲有关。

梵语剧本在中亚和西域也就发展成了吐火罗文的剧本。这也是一种文化转型的实例。20世纪初，欧洲人首先在新疆古文书里发现了分属两种本子的吐火罗文A本《弥勒会见记剧本》（Maitreyasamitinātaka）。后来，1974年新疆焉耆县七星千佛洞附近再发现了一个稍完整的吐火罗文A本《弥勒会见记剧本》残卷，用婆罗谜字母墨书，其首页有两行字曰：“在（圣）月整理好了的《弥勒会见记剧本》中，名叫《婆……》第一幕终。”这些吐火罗文A本残卷写成于6—8世纪

的隋唐时代。近代新疆库车地区还出土了龟兹-焉耆语的《难陀本行集剧本》(Nahd-Acarita Nā taka) 残卷,也都属于吐火罗语系。

回鹘(突厥)文剧本是印度文化在东方进一步转开型的实例。20世纪初德国考古队在新疆曾发现了几种回鹘文的《弥勒会见记》(Maitrisimit) 残片。1959年哈密县天山公社发现了更为完整的本子,数量多达三百页。吐火罗文本的唱词内容,在回鹘文本里则成了对话。回鹘文本《弥勒会见记》的产生年代,一般以为在8-9世纪之间。

从新疆继续东向,就到达汉文化的边缘——敦煌,出现在这里的佛教文书文献已经改用汉字书写。因此,敦煌成为印度文化向东土文化流传和变化的重要场所。梵文本是印度语,但是在新疆发现的梵剧残卷却用的是中亚婆罗谜字母。梵剧再之后在新疆又以当地流行的吐火罗语和其它语言传译。吐火罗语曾经成为中亚地区的一大通行语种,其流行与当时这个地区的大月氏有关。大月氏在贵霜帝国的迦腻色迦王(约120-162)时达到鼎盛,其疆域北逾阿姆河,东逾葱岭抵天山南路之西,东南逾印度河,成为中亚细亚一个庞大的帝国。在新疆发现的三个梵剧剧本的作者马鸣,原为北印度人,迦腻色迦灭天竺,将马鸣掳去,使之成为自己的御前诗人。当时的焉耆、龟兹等都说吐火罗语。它们的文字是用婆罗谜字母书写的吐火罗文。梵剧东来先转换成吐火罗文,与当时佛经汉译的过程也是一致的。中国的佛经翻译最初多是由吐火罗等语言转译而不是直接从梵语翻译过来的,这在今天一些印度文借字里还可以看出来。从南朝人慧皎的著作《高僧传》里还知道,初期来华译经的僧人也多不是印度人,而是月氏人或康国人。这些都说明了一个事实:在印度佛教刚开始向中国汉族聚居区传播的时候,并不是直接进入中土,而是经过了吐火罗语和其它西域语言的中间媒介。

梵剧东来以后又从吐火罗文再译为回鹘(突

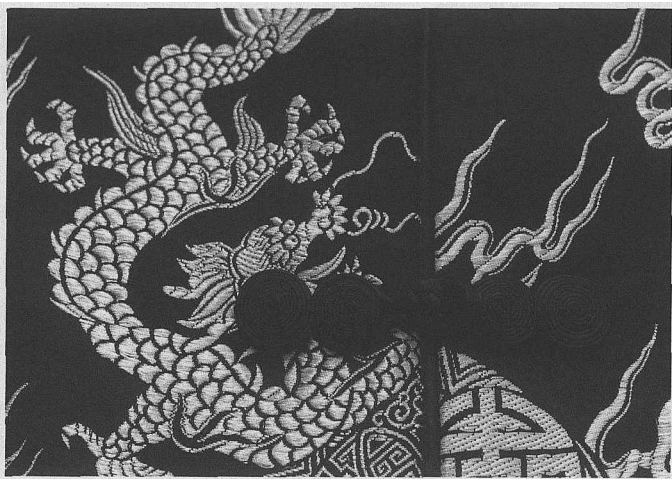
厥)文。事实上,我们从《弥勒会见记剧本》本身也可以找出梵剧东传经过了几个阶段的痕迹。在回鹘文本第三幕结束时有这样一段文字:“洞彻并深研了一切论,学过毗婆卢论的圣月菩萨大师从梵语改编成吐火罗语,波热塔那热克西提又从吐火罗语译成突厥语的《弥勒会见记》中‘无生罗汉的譬喻故事第三幕’完。”在第一幕末尾16页背面有内容大致相同的一段话,其中波热塔那克西提的名字换成了智护法师。这里已经清清楚楚地交代了回鹘文本《弥勒会见记剧本》的由来。

梵剧东渐的三个阶段与新疆地区遗留的其他同期文化遗迹变化亦相吻合。西方学者瓦尔兹米德(E. Waldschmidt)在考察了新疆的古代雕塑、壁画和绢画风格后指出,这里存在着三个文化期,即:公元600以前的犍陀罗期;带有波斯萨珊王朝特点的吐火罗期;公元800年以后的突厥-汉族期。

二、梵剧东来并一再传译是出于宗教功能的运作

哈密回鹘文本的《会见记》中,抄写者曾标明了其抄写这个剧本的意图。序章第10页正面有这样的文字:“在特选的良好月黄道吉日,有福的羊年

辰三月二十二日,我敬奉三宝的信徒曲·塔思依干都督和夫人贤慧一起,为了和未来佛弥勒相遇,特使人立弥勒尊像一座,并使人书《弥勒会见记》一部。”第10幕16页背面又说:“我塔思·依干都督为了(死后)会见弥勒佛面让人抄写。”第16幕16页背面则说:“此书我

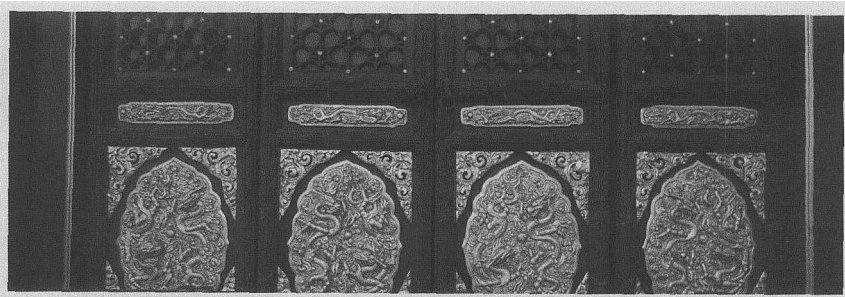


们依塔思·依干都督之请抄写。”所有这些表明:剧本的传译无论出资人还是抄写人都出于宗教信仰,而不是为戏剧而戏剧,与剧本的文学价值无关。抄本上还说:“愿以此功德回向登里牟羽颉毗伽狮子登里回鹘皇帝陛下、值得赞美的十姓回鹘汗国”。这或许可以解释为什么回鹘文本显示出比吐火罗文本在剧本形式上的退化。因为回鹘文本抄写的目的已经不是用于戏剧演出,而转为纯宗

教目的，所以在转抄甚至在从吐火罗文翻译过来时，人们把有关名词和场景的提示都省略了。

德国学者葛玛丽（A. V. Gabain）经过对回鹘文本《会见记》的研究，认为它是供在寺院里演唱用的一种“原始剧本”，所谓“讲唱人（可能由不同的人扮演不同的角色）向人们演唱诸如《弥勒会见经》之类的原始剧本。”如果实际情形是这样的话，就说明梵剧演出东进到高昌回鹘王国的统治地域时，已经退化成了说唱形式。一些迹象表明，中古时期中国新疆一带应该有着原始戏剧的演出。在新疆和田发现的一些陶瓦浮雕中有一些喜剧面具的形象，1903年日本大谷光瑞探险队在库车附近发掘的两件中古舍利合上画有带面具跳舞的人物形象（《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》）似乎即是当地的初级戏剧或歌舞戏的表演场景。另外，新疆以西的国家里也有专职戏剧优人存在，例如米国的米禾稼、米万槌擅长表演“弄婆罗门”的戏剧，曾在唐朝宫廷教坊里长期供职。这种“弄婆罗门”戏应该和佛教戏剧有关，当然它的表演形式似乎属于滑稽调笑一类的小戏，与梵剧不是一回事。梵剧演出的形式是否传入新疆地区，还有待更多资料的发现才能判明。10世纪以后，伊斯兰教的势力东侵，回鹘人改变了信仰，原来因佛教而兴起的戏剧活动至少在这时就衰落下去了。

由新疆诸国向东再进一步，到达佛教在汉语区域的第一个大据点——甘肃敦煌，梵剧深入到这里再度变化。今天可以从敦煌



石室佛教遗书中找到许多颇具戏剧性的俗讲文本，长期以来许多学者一直在探求它们与戏剧演出之间的关系。任二北先生的著作《唐戏弄》里举出了几个有关例子，认为接近剧本。一为斯2440.2号所载《太子成道经》。敦煌卷子中有关太子成道故事的讲经文或押座文已发现有十余个，任先生认为惟独此卷面貌独特，有多人出场，吟白唱词均为代言，还有舞台调度提示，它可能以另一体裁单行，亦即剧本体。另外，《维摩诘经问疾品》和《维摩诘所说经》两种经文中都出现了“白”的提示，和“吟”并举。（《唐戏异》964页）但这显然是说唱中说与唱的分别，而且通篇口气为第三人称叙述体。其三，日人狩野君山从伦敦藏敦煌卷子里抄的一篇失名变文中有“佛子上”的提示。但在变文中标出“佛子”字样者是一种“此处唱佛名”的标志，其它地方相同的例子很多，并非仅仅这一篇所具有的特例。在敦煌变文里有一些对话体的抄本，如《孔子项托相问书》、《晏子赋》、《苏武李陵执别词》、《燕子赋》、《茶酒论》、《下女夫词》等，有人认为已经接近剧本的形式。但其中所咏一般是第三者叙述口气，只有《下女夫词》一篇似乎全部用了代言体，而且有人物动作提示，不知是否有人物扮演。上述例子足以说明敦煌曲本

还不具备典型的戏剧形态，而所有这些例证，在情节的完整、篇幅的宏巨、人物的数量、场景的铺排等方面，都无法与前面提到的梵剧剧本及其变种相比，它们显示出对梵剧进一步蜕化的痕迹。

俗讲的形式对于汉代以来俳优说唱艺术的继承和发扬，它的表演手段基本上是中源式的，它的内容在最初却照搬了以往为梵剧所承载的印度佛经故事——随着佛教东渐而到达东土边缘的梵剧艺术，为了适宜水土的需要，在敦煌最终发生了文化转型，向着汉化的形式进行了蜕变。继而，寺院俗讲又广为吸收东土的世俗内容，致使这种蜕变朝向更加深刻的方向发展。

三、梵剧艺术对中国戏曲的深刻影响

敦煌俗讲代表了梵剧在汉语地区蜕变后所产生的一种佛教艺术形式，即由过去利用戏剧形式转而到运用梵呗说唱方法来宣扬佛法。俗讲的形式多种多样，我们今天看到的俗讲底本有变文、讲经文、押座文、缘起、话本以及歌、诗、词、赋等各种文体，可见它是广泛采取了当时民间流行的叙事吟咏方法。上述形式大致可以归纳为两类：一类如《庐山远公话》、《舜子变》等完全用散文叙述体，只说不唱；另一类则

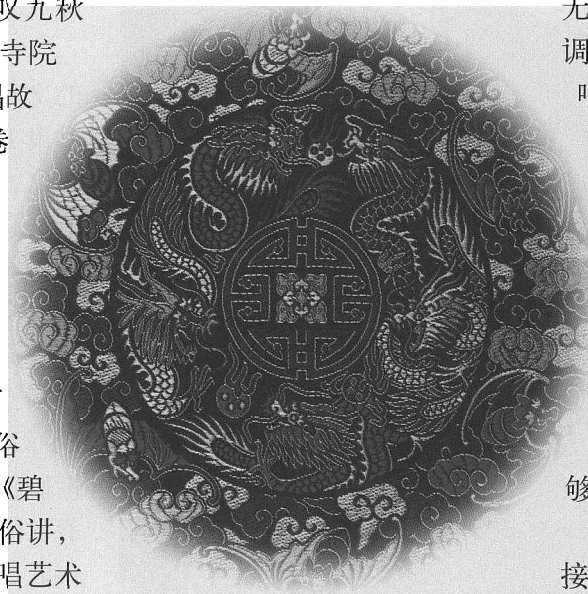
象《汉将王陵变》、《降摩变文》等,韵文和散文相间,有说有唱。唱则曲调皆隶属于一定的宫调,我们在俗讲文里常见到韵语前面标出“平”、“侧”、“断”等字样,大概即是平调、侧调、断金调的省文。

俗讲的说唱形式直接导致了后来说唱艺术的兴盛。其实早在唐末,四川省井中已经有人开始模仿僧人俗讲来进行表演。唐人吉师老就在诗中歌咏蜀中女子能说唱《王昭君变文》,赞赏她“檀口解知千载事,清词堪叹九秋文。”而她在表演中仍象寺院僧人俗讲一样展示和所唱故事有关的图画,所谓“画卷开时塞外云”。可见这时的市井表演还没有超出对寺庙俗讲的单纯模仿阶段。

宋代城市瓦舍勾栏兴起后,寺院俗讲衰落了(宋人甚至已经不知道“俗讲”作何解释。宋·王灼《碧鸡漫志》卷五曰:“至所谓俗讲,则不可晓。”),为俗世说唱艺术所取代。而宋代几种对戏曲有着重要影响的说唱和歌舞形式如鼓子词、唱赚、转踏、大曲、诸宫调等,都明显遗留有俗讲曲本的结构痕迹。反过来说就是:梵呗说唱等表演艺术因素进入中原地区后,慢慢立稳了脚跟,在当地土风民俗中流传播衍,成为中原文化的一部分。当中国戏曲在其综合过程中不断吸收民间艺术因素而走向定型时,就把它多多少少地吸收到自己的艺术成分中来。

梵剧艺术对中国的最直接影响是刺激了叙事文体和音乐结构

的发展。中国的叙事文体向来不发达,只要看唐代以前的志怪小说如何简陋就可以知道。唐代传奇文的兴起,才将叙事文向前推进了一大步,而传奇的写作却是受了佛教俗讲文的影响。胡适先生曾说到印度佛教文学对中国文学的深刻影响:“印度人的幻想文学之输入确有绝大的解放力。试看中古时代的神仙文学如《列仙传》、《神仙传》,何等简单,何等拘谨!从《列仙传》到《西游记》、《封神传》,这里面才是印度



的幻想文学的大影响呵。”从唐代传奇开始,中国戏曲进入完整剧本创作阶段的前奏才奏响了。

就舞台艺术而言,叙事性表演主要体现在大曲的兴盛上。大曲是一种带有故事情节的歌舞表演,例如《剑舞》表现汉鸿门宴故事和唐公孙大娘舞剑器故事。它虽然不起于唐宋,但却在唐宋时达到极盛,这其中不能说没有叙事文体发展的影响。大曲在宋代戏曲里有直接的融汇吸收痕迹,宋代官本杂剧段数里就有103本大曲,4本法曲(法曲亦为

大曲,只是由于来源于佛曲,故名法曲)。到宋金诸宫调出现后,实现了用歌咏说唱的形式完整地叙述一个故事的功能,更为戏曲的诞生准备了叙事手段。诸宫调也被宋杂剧吸收,官本杂剧段数里也有两本。

从音乐结构形式来看,唐宋大曲主要是相同宫调的多曲连缀,但已经发展了相当的规模。由于大曲中有些来自佛曲(前面讲到的唐代《霓裳羽衣舞》即一例),它的宫调受到佛曲影响自无可疑。诸宫调是由许多不同宫调的曲子连缀而成一种长篇的说唱故事的体裁,和当时其它一些说唱体裁如转踏、唱赚不同,它具备了庞大的篇幅,从而具备了巨大的叙事容量,又具备了精密和严谨的乐曲结构,便于人们在其中从事创作和演唱。只有到了这个程度,中国戏曲从唱曲发展变化而来的中间环节才能够接通。

诸宫调的音乐结构形式则直接受到佛教俗讲的影响。今天可以在盛唐时期的敦煌遗书里看到诸宫调前身的例子:编号为S3017、S5996、P3409的三个内容相同的写卷,今人拟名为《禅师卫士遇逢姻缘》,其形式为韵文散文穿插、兼说兼唱,而唱多说少,所唱则明确标示为“揭”(七首,属佛曲)、“五更转”(五首,属商调)、“行路难”(七首,大约为商角调)、“安心难”(一首,属佛曲),为不同宫调的曲调连唱,其结构近似于南宋戏文剧本《张协状元》前面所附的诸宫调段子,应该是宋代兴起的诸宫调最早的影子。

俗讲向诸宫调的变化,是从使用“梵吹”旧音向改用当时民间流行的曲调来演唱,这是一个伟大的转变。这个转变,以往根据史料都认为发生在北宋的都城汴京,其完成者则为孔三传。现在看来这个过程从唐代已经开始了,而发生地域则自敦煌向东。从孔三传为北宋时候的山西泽州人迁入汴京看,有可能从敦煌到山西的一整个河套地区都是诸宫调的孕育土壤。

梵剧艺术还为中国戏曲直接

对于中国戏曲影响最著的当然还是目连救母故事。目连事迹传到中国有两条途径:一、据考证,目连事迹最早见于佛典《经律异相》和《佛说盂兰盆经》。西晋时期月氏三藏竺法护将《佛说盂兰盆经》翻译成汉文。二、新疆发现的梵剧剧本《舍利弗传》、《弥勒会见记》中都表现目键连(即目连)皈依佛祖事迹,衍变为敦煌石室中众多的目连变文、缘起等。由于目连事迹符合了中国传统伦理中的孝道观念,因而在民

印度梵剧在向东土传播过程中所发生的转型现象,可以被视为不同文化背景和语言环境中文化传播规律的一个典型例证。文化渗透的方式是折射性而非映照性的,渗透的幅度和转型的类型取决于传播源文化繁盛的程度及其形式,以及承接体文化积累的厚度和民族心理,当然也要包括其它诸多的社会因素。这种种力的作用,使印度梵剧在经由西域到达敦煌以后,转换成为另外一种与之既有密切联系但又有很大距离的艺术形式。

对于中原来说,在新疆发现的文本都是它族语言,一直到了甘肃玉门关外的敦煌才真正变为汉文,这似乎也透示出一种历史的信息,即:当汉人进一步从各种西域文字里将佛经、剧本翻译成汉文时,其中的剧本更加减弱了其原始的戏剧特征,而朝向纯书面文学的方向发展。又由于戏剧样式引进的艰难,说唱俗讲逐渐取代戏剧演出而成为宣扬佛理教义的主要工具。这种变化,与佛教传入中国后以及西域乐舞流入中原后所发生的变化互证,说明了中华传统文化对任何一种引进的外来文化都会经过一个加工改造、吸收融合的过程。西域戏剧对汉族戏剧发生影响,只局限在某些内容和表现手段上的启发,它不能对其本体的发展进程产生明显的作用。这个事实也再次为世界文化交流的规律提供了证据。

本文写作主要依据廖奔先生的“从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析”一文(该文发表于《文学遗产》1995年第1期)

提供了题材内容。宋代官本杂剧和金元院本名目里有一些内容,例如《浴佛》、《月明》、《打青提》等,都通过不同渠道而取自佛教习俗和传说。其中《活佛》来自一种传入中国的印度佛教仪节:每年四月初八日释迦生日时,要对佛像进行洗浴。《月明》则是出自关于月明和尚度柳翠的传说,当然,这个故事已经中国化了。《打青提》表现佛弟子目连入阿鼻地狱救母的内容(青提为目连之母的名字)。印度佛教传说里

间广为传播,又随着中元节盂兰盆会习俗的普及而深入人心。因此,目连故事就成为中国戏曲第一个长篇而完整的剧目出现在北宋杂剧的表演中(见宋·孟元老《东京梦华录》卷八),并繁衍出后世遍及全国各地的五花八门的目连戏,形成中国戏曲史上一种特殊的文化现象。

四、异宗教文化的传播与转型受本土文化的制约

